

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

*a cura del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483

Indice

<i>Presentazione</i>	11
DONATELLA ABBATE BADIN “There was a young dean from Turin”: Tre <i>limerick</i> per Paolo Bertinetti con una nota introduttiva.	13
PIERANGELA ADINOLFI Le funzioni verbali nel teatro di Jean Anouilh.	23
ROBERTO ALONGE Beckett, <i>En attendant Godot</i> .	33
LUCA BADINI CONFALONIERI Lettori anglofoni di Manzoni negli anni Trenta dell'Ottocento.	41
ENRICO BASSO Dai Plantageneti ai Tudor: La lunga presenza dei genovesi in Inghilterra.	47
LUCA BELLONE “In Disagio we are not Alone”: Avviamento allo studio del lessico “giovane” torinese contemporaneo.	55
LAURA BONATO Territori creativi: Espressioni locali per dimensioni globali.	69
GABRIELLA BOSCO Ce n'est pas <i>Assez</i> . Not <i>Enough</i> . Non <i>Basta</i> .	79
SILVANO CALVETTO Il lavoro nella scepse etico-pedagogica di Giuseppe Rensi.	89
NADIA CAPRIOGLIO <i>La tragedia del signor Morn</i> : Il dramma shakespeariano di Vladimir Nabokov.	99
PAOLA CARMAGNANI The “Coming-of-age story”. Narratives about Growing up after the <i>Bildungsroman</i> .	109

MELITA CATALDI	
Da due campi di gioco irlandesi.	117
GIANLUCA COCI	
<i>The Dumb Waiter</i> di Harold Pinter nell'allestimento dell'Abe Kōbō Studio.	125
CARMEN CONCILIO	
Amitav Ghosh's and Madeleine Thien's Cambodia: What is Literature without <i>a</i> Language?	135
MARCELLA COSTA	
Lo strano caso del <i>Gedankenstrich</i> .	145
DANIELA DALLA VALLE	
Munro, Eliodoro, teatro.	155
IRENE DE ANGELIS	
The Green Line in the Poetry of Derek Mahon.	165
PAOLA DELLA VALLE	
Ingannare il tempo con il Tempo: La passione di J.B. Priestley per la quarta dimensione.	173
GIANCARLO DEPRETIS	
El sistema simbólico en Vicente Aleixandre como soporte del acto comunicativo. La noche como reminiscencia del topos sanjuanista.	183
VALERIO FISSORE	
Towards a Unified Theory of Translation.	195
LUCIA FOLENA	
L'esecuzione del re. (<i>Racconto</i>)	207
CLAUDIO GORLIER	
Le ceneri di una rivolta.	213
BARBARA GRECO	
Apocrifia e metaletteratura in <i>Antología Traducida</i> di Max Aub.	223
R A HENDERSON	
Sloppy and Ungrammatical? The English of Jane Austen's Letters.	235

SERENELLA IOVINO	
A Praise of the Impure. Theoretical Outlines of a Mediterranean Ecocriticism.	247
JOHAN U. JACOBS	
Coetzee and Calvino: A Note on Fiction.	257
KRYSTYNA JAWORSKA	
Riflessioni sulla poesia nel XX secolo: Czesław Miłosz e Karl Shapiro.	267
PEGGY KATELHÖN	
La mediazione linguistica nell'insegnamento delle lingue straniere.	279
ADA LONNI	
Il primo sionista. Napoleone, il sionismo cristiano e il ritorno degli ebrei in Palestina.	289
ENRICO LUSSO	
Tra Savoia, Galles e Provenza. <i>Magistri</i> costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco.	301
PAOLO LUPARIA	
“Il simbolo che più turba”. Proposta minima per un <i>Sarcofago</i> di Montale.	313
ELENA MADRUSSAN	
Non è come sembra. Sull'imprendibilità della relazione tra Maestro e allievo.	323
CARLA MARELLO	
Le stagioni della traduzione, in un titolo.	333
MARIAGRAZIA MARGARITO	
Benessere e paesaggio. Appunti su un diritto e su una osmosi.	339
PIERPAOLO MERLIN	
Pierre Mellarède e la <i>Relation de l'état de le Cour d'Angleterre</i> (1713).	349
MATTEO MILANI	
Indicazioni fisiognomiche inedite tratte dal <i>Secretum secretorum</i> .	357

MARIA ISABELLA MININNI <i>Los orígenes</i> e la memoria delle cose in <i>Los objetos nos llaman</i> di Juan José Millás.	371
RICCARDO MORELLO Thomas Bernhard, <i>ein Alpenbeckett?</i>	379
MARIANGELA MOSCA La storia contemporanea negli alfabeti illustrati. Da Carlo II alla regina Vittoria.	387
DANIELA NELVA L'immenso libro del destino. L' <i>Amleto</i> nel <i>Wilhelm Meister</i> di Goethe.	395
MARCO NOVARINO Il fuoriuscitismo antifascista nella 'perfida Albione'. La <i>London Branch of the Italian League for the Rights of Man</i> tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.	405
GEOFFREY NOWELL-SMITH Paolo Bertineti: A Very Short Memoir	415
CRISTINA ONESTI <i>A moot or mute question?</i> Note su malapropismi e lessico mentale.	419
VERONICA ORAZI Àlex Rigola riscrive Shakespeare: Rilettura dei classici nel teatro spagnolo contemporaneo.	433
GIUSEPPE PAGLIARULO Le perifrasi con participio presente in gotico.	443
ELISABETTA PALTRINIERI "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente": Da Pablo Luis Ávila per Paolo Bertineti.	453
FRANCESCO PANERO Il vescovo Leone e la Volpe rossa. Aspetti della politica italiana intorno all'anno Mille.	461

MONICA PAVESIO Alcune riflessioni sull'effimero successo della commedia erudita in Francia nel XVII secolo.	475
PATRIZIA PELLIZZARI (Ancora) su Alfieri, l'Inghilterra e Pope.	483
GIANNI PERONA Le vie della salvezza e quella della perdizione. Intertestualità, storia e traduzione in <i>Se questo è un uomo</i> e nella <i>Tregua</i> .	493
PIERPAOLO PICIUCCO Due fotografie per Paolo Bertinetti.	519
LAURA RESCIA Appunti su <i>La religieuse portugaise</i> di Eugène Green: Un adattamento cinematografico delle <i>Lettres portugaises</i> ?	521
RENATO RIZZOLI <i>What's aught but as 'tis valued?</i> Alcune considerazioni sul valore nel <i>Troilus and Cressida</i> .	529
GIOVANNI RONCO <i>Football</i> torinese d'altri tempi.	537
ALDA ROSSEBASTIANO Per nome e per cognome.	547
MARIO SEITA Il misantropo Alceste nell'antica Roma: Un giudizio ottocentesco su Catone l'Uticense.	555
CHIARA SIMONIGH La coscienza e lo sguardo. <i>Film</i> di Samuel Beckett.	563
JOHN SUTHERLAND Paolo the Omnicompetent.	577
ROBERTO TESSARI Per una contro-storia dello spettacolo moderno. Primi appunti sul teatro dei ciarlatani.	583

JOHN THIEME Two Poems.	593
CLAUDIA TRESSO Traduzione dall'arabo di "Mio fratello che non è nato da mia madre" di Emile Habibi.	597
SILVIA ULRICH <i>Shakespeares Mädchen und Frauen</i> di Heinrich Heine.	609
MAURIZIO VALSANIA Dark Sides of the Enlightenment: An Essay on Optimism.	619
<i>Envoy:</i> PIETRO DEANDREA Cinque poesie per Paolo.	629
<i>Bibliografia di Paolo Bertinetti</i>	641
<i>Tabula gratulatoria</i>	645

LE FUNZIONI VERBALI NEL TEATRO DI JEAN ANOUILH

Pierangela Adinolfi

Le *pièces* anouilhiane di argomento mitico sono caratterizzate da funzioni e significati archetipici alla base del violento contrasto fra l'eroe e la realtà¹. Dietro ogni vicenda umana rappresentata è percepibile il problema di un assoluto che non può collocarsi sulla terra, in opposizione alla degradazione che l'esistenza terrena provoca. Anouilh sviluppa il dibattito intorno al tema dell'identità, che si rivela essere una fondamentale questione ontologica, e muove i suoi personaggi nell'insanabile scontro fra individuo e società, obbligandoli al manicheismo di un rifiuto o di un'accettazione eternamente declinabili.

Il pessimismo con cui l'autore affronta il problema si riflette nell'amarrezza, di cui il linguaggio drammatico è strumento, stridente nel grottesco, ma anche nel comico e nel tragico. In tal senso, Anouilh si differenzia da Cocteau e da Giraudoux ed è più simile a Camus e a Salacrou. In tutte le *pièces* dell'autore, il linguaggio di per sé insufficiente, rappresenta un segno dell'ineluttabilità del fato e del *piège* ordito dalla società. Come intrappolato nel perpetuarsi di una maledizione, l'eroe è imprigionato nell'antitesi tra purezza e compromesso, sovrastato e condizionato dalla presenza o dall'assenza di parola. Quasi come un intermittente *Leit-motiv* in sottofondo, tutte le *pièces* di Anouilh, trattano, fra le varie tematiche, della volontà e dell'impossibilità di comunicare. La più evidente metafora dell'insufficienza del linguaggio è senza dubbio *Humulus Le Muet*, *pièce* del 1958, il cui eroe muto riesce con perseveranza e grandi difficoltà ad imparare e a pronunciare le tre parole con cui dichiara il proprio amore ad una ragazza che, purtroppo, scopre sorda. Perfino Eurydice, pur avendo il dono della parola, priva il verbo di significato e riconduce al silenzio l'effervescenza del discorso: "Je parle tout le temps, mais je ne sais pas

¹ Cfr. M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 e C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

répondre. C'est d'ailleurs pour cela que je parle tout le temps, pour empêcher qu'on me questionne. C'est ma façon d'être muette"². L'autore intende, pertanto, sottolineare come il genere umano sia dominato da parole che non svolgono la propria funzione comunicativa, in quanto inadeguate a riflettere le intenzioni e scarsamente evocative.

In questo contesto, la povertà del linguaggio si esplicita essenzialmente su tre differenti livelli: l'inadeguatezza di parole che non possono riflettere pienamente la realtà, l'inettitudine dei personaggi ad individuare i termini esatti della comunicazione e l'incapacità umana all'ascolto altrui. A tal proposito, Orphée ammonisce Eurydice: "Si c'est trop difficile à dire, ne réponds pas plutôt, mais ne me mens pas"³. Sull'incapacità umana di comunicare si pronuncia anche il conte de *La Répétition ou l'Amour puni*, che si rivolge con fare buffesco a Hortensia: "Nous parlons tous par des phrases inachevées, avec trois petits points sous-entendus, parce que nous ne trouvons jamais le mot juste"⁴. Nello stesso modo, il conte sogghignando allude alla generalità dei termini: "Ma petite Hortensia. Je vous ai aimé. Le mot est bien grand, mais il y a eu si peu de mots qu'il faut bien mettre plusieurs sentiments sous la même étiquette"⁵. In *Chers Zoiseaux*, Chef scoppia a ridere cinicamente e si stupisce della forza delle parole: "C'est curieux que les mots vous fassent encore peur"⁶. In realtà, parlare non serve quasi a nulla e, nonostante le illusioni, anche se le parole sono ben scelte non sortiscono alcun effetto. Come dice Marguerite a Fabrice in *Ornifle ou le Courant d'air*: "Une femme qui a le cœur brisé. Ce n'est pas avec des mots que cela se recolle"⁷. C'è poi chi parla con chi non vuol sentire, come sottolinea Antigone in una delle sue battute più celebri: "Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre"⁸. Il linguaggio, alla fine, si svuota totalmente di ogni significato e in un processo di desemantizzazione progressiva diviene onomatopea. Orphée risponde alla sua Eurydice: "J'aime bien quand vous parlez trop. Cela fait un petit

² J. ANOUILH, *Eurydice*, in *Théâtre*, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2007, t. I, p. 557.

³ *Ivi*, p. 600.

⁴ *Id.*, *La Répétition ou l'Amour puni*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 858.

⁵ *Ivi*, p. 882.

⁶ *Id.*, *Chers Zoiseaux*, in *Pièces farceuses*, Paris, La Table Ronde, 2008, p. 67.

⁷ *Id.*, *Ornifle ou le Courant d'air*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 161.

⁸ *Id.*, *Antigone*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 663.

bruit qui me repose”⁹. Anche in senso negativo, Orphée continua ad avere la stessa percezione: “Alors on parle. On a trouvé cela aussi. Ce bruit de l’air dans la gorge et contre les dents. Ce morse sommaire. Deux prisonniers qui tapent contre le mur du fond de leur cellule”¹⁰. Il richiamo desementizzato ed il verso di animale si confondono in *Ardèle ou la Marguerite*, opera in cui la moglie del generale invoca disperata il marito ad intervalli regolari, sovrapponendo la sua voce al verso del pavone: “Non. Cette fois, c’est le paon du parc qui appelle sa femelle. Un curieux destin a voulu que tout ce qui est inquiet dans ce château crie mon nom”¹¹. Il disprezzo che i personaggi di Anouilh dimostrano nei confronti del linguaggio evidenzia il disgusto dell’autore per l’uso di una lingua che non soltanto imprigiona l’individuo nell’equivocità, ma non è in grado di enunciare, esternare e modulare il sentimento provato. La comunicazione risulta, quindi, quasi impossibile.

Anche Gaston, Héro e Julien, come i personaggi appena citati, mettono in dubbio la pertinenza del linguaggio, testimoniando la complessità delle relazioni umane interpersonali. Tale difficoltà conduce all’importanza delle parole in quanto strumento di mediazione tra l’espressione verbale ed il soggetto. Gaston, il protagonista de *Le Voyageur sans bagage*, diviene consapevole che la propria realtà è diversa dalla dimensione familiare evocata dai racconti dei potenziali parenti. Egli nega, pertanto, l’identità offerta dalla propria famiglia e rifiuta un’immagine di sé costruita attraverso le parole: “Moi. Moi. J’existe, moi, malgré toutes vos histoires...”¹². In ugual modo, la parola può rappresentare una realtà alternativa al mondo reale, creabile o distruttibile a proprio piacimento, a livello inconscio o a livello di consapevolezza, a seconda che vi si riflettano paure o auspici o che la sintassi consenta la costruzione di un pensiero autonomo. Frequentemente, inoltre, il discorso non è funzionale soltanto all’espressione di sentimenti individuali o di valori sociali condivisi. I personaggi trasmettono il pensiero del drammaturgo che muta contestualmente al profilarsi delle *pièces*. Le parole pronunciate in scena non coincidono, pertanto, con la realtà, ma unicamente con l’idea personale manifestata dall’autore. Ne *La Grotte*, Marie-Jeanne prende atto che la vita e ciò che se ne dice sono due cose ben distinte e replica al figlio, giovane

⁹ ID., *Eurydice*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 557.

¹⁰ *Ivi*, p. 600.

¹¹ ID., *Ardèle ou la Marguerite*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 791.

¹² ID., *Le Voyageur sans bagage*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 219.

seminarista: “Écoute-moi bien, curé, les mots, moi ça ne m’impressionne pas [...]. Tu crois qu’ils veulent dire quelque chose; ça te passera, comme les autres, tu apprendras que la vie, elle ne coïncide jamais avec les mots”¹³. Ciò che Anouilh rimprovera al linguaggio è di essere una modalità espressiva che cela l’essenza delle cose e la vera identità umana, assumendo spesso la forma stereotipata dei falsi slogan sociali o delle ideologie politiche. Créon, che utilizza il linguaggio a proprio favore per mantenere il potere politico, confessa ad Antigone: “Ne m’écoute pas quand je ferai mon prochain discours devant le tombeau d’Étéocle. Ce ne sera pas vrai. Rien n’est vrai que ce que l’on ne dit pas”¹⁴. La forma nasconde l’intento reale della *démarche* comunicativa. L’effettiva intenzione dell’enunciatore è mediata da codici differenti, da sottintesi, da maschere e da percezioni personali condizionate dalla sensibilità individuale. Il linguaggio è, pertanto, un fatto particolare, suscettibile d’interpretazioni diverse e soggetto a esiti e risonanze disuguali. Monsieur Orlas, in *Cécile ou l’école des pères*, sottolinea al Cavaliere l’evidenza della situazione: “C’est un mot, parlant de l’amour, trop commode, jeune homme, et il a dans ma bouche un autre sens que dans la vôtre”¹⁵.

Oltre ad essere un importante mezzo di espressione teatrale, nella concezione di Anouilh, la parola è legata alla comunicazione delle proprie emozioni ed è quindi funzionale alla dimostrazione dei conflitti intimi di cui l’uomo è portatore. La parola rimane confinata nella psicologia del personaggio, o ne esce per far ingresso nel quotidiano, sempre, tuttavia, incapace d’instaurare uno scambio produttivo. Nonostante ciò, la poetica di Anouilh non va semplicemente ricondotta ai principi del teatro psicologico, poiché l’autore s’impegna ad esprimere il doloroso incontro tra le necessità umane e gli imperativi dell’universo. In *Cher Antoine ou l’Amour raté*, Marcelin esplicita il rifiuto della psicologia da parte di Anouilh: “Je suis, en qualité de médecin, beaucoup plus sceptique que Piedelièvre, sur le bien-fondé des théories nouvelles de ce Monsieur Freud ...”¹⁶. Soprattutto nelle *pièces* del dopoguerra, il contenuto psicologico lascerà definitivamente spazio alla forma e le parole non saranno più che elementi costitutivi di un’architettura ruvida, asciutta e stilizzata.

¹³ ID., *La Grotte*, in *Théâtre*, cit., t. II, pp. 549-550.

¹⁴ ID., *Antigone*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 662.

¹⁵ ID., *Cécile ou l’École des pères*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 1135.

¹⁶ ID., *Cher Antoine ou l’Amour raté*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 729.

I personaggi anouilhiani compiono uno sforzo costante volto a comprendere e a dire. La stessa Eurydice cede di fronte alla difficoltà di spiegarsi: “C’est trop difficile, mon chéri, je m’embrouillerais encore”¹⁷. Accanto alla volontà di capire, si fa strada, inoltre, la necessità di parlare e di accompagnare gli eventi con le parole. Nelle riscritture mitiche, in particolare modo, gli eventi non sembrano essere sufficienti a se stessi. Affinché il destino di ciascuno si compia fino in fondo, il dolore deve essere pronunciato e scandito fino all’ultima parola:

Tous les mots ne sont pas encore dits. Et il faut que nous disions tous les mots, un par un. Il faut que nous allions jusqu’au bout maintenant de mot en mot. Et il y en a, tu vas voir! [...] Tu n’entends pas? C’est un essaim depuis hier autour de nous. Les mots de Dulac, mes mots, tes mots, les mots de l’autre, tous les mots qui nous ont menés là. Et ceux de tous les gens qui nous regardaient comme deux bêtes qu’on emmène, et ceux qu’on n’a pas prononcés encore mais qui sont là, attirés par l’odeur des autres; les plus conventionnels, les plus vulgaires, ceux qu’on déteste le plus. Nous allons les dire. Nous allons sûrement les dire. On les dit toujours¹⁸.

Dal canto suo, Médée, dopo l’analisi lucida e disincantata che Jason compie dei loro destini, mette in luce come il metaprocesso verbale abbia dato forza all’amato: “Tu parles doucement, Jason, et tu dis des mots terribles. Comme tu es sûr de toi. Comme tu es fort”¹⁹.

Le parole, appropriate o inadeguate che siano, sono decisive riguardo allo svolgimento della *pièce*. Pensiamo, ad esempio, a battute risolutive per gli esiti dell’opera, come il no pronunciato da Antigone, causa tragica e scatenante di una serie di eventi che la conducono alla morte, o le parole di Jason che suscitano il desiderio di vendetta in Médée: “Les mots ne sont rien, mais il faut qu’ils soient dits tout de même”²⁰. Più avanti nella *pièce*, quando Jason afferma di voler diventare “humble”, la sua battuta consolida ed accelera un processo di maturazione e di consapevolezza che non sarà più reversibile.

Se, nel teatro anouilhiano, la parola dà inizio al tragico dispiegarsi degli eventi, essa non sembra, tuttavia, svolgere pienamente le funzioni comunicative tra i personaggi. In *Épisode de la vie d’un auteur*, il drammaturgo

¹⁷ ID., *Eurydice*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 609.

¹⁸ *Ivi*, p. 601.

¹⁹ ID., *Médée*, in *Nouvelles pièces noires*, Paris, La Table Ronde, 1946, p. 393.

²⁰ *Ivi*, p. 389.

sottolinea, nelle parole di Auteur ad Ardèle, il rifiuto della supremazia del linguaggio in quanto mezzo di comunicazione: “Toi aussi, tais-toi! Taisons-nous, ne disons plus rien, jamais. Correspondons par signes”²¹. Allo stesso modo Eurydice supplica Orphée: “Ne parle plus, ne pense plus. Laisse ta main se promener sur moi. Sans plus rien dire”²². Ed anche Orphée, più avanti: “Ah! Non, je ne veux plus de mots! Assez. Nous sommes poissés de mots depuis hier. Maintenant, il faut que je te regarde”²³. Al contrario, Médée, per tutta la *pièce*, cerca di tacitare la voce della propria coscienza: “Tais-toi, bonne femme, tais-toi. Crois-tu que c’est toujours bon de toujours redire les choses? [...] Sens!”²⁴. In *Œdipe ou le Roi boiteux*, la regina Jocaste implora: “Tais-toi. Tous ces mots. Tous ces mots! Tous ces mots! Qu’avez-vous donc à chercher toujours, vous, les hommes? Cela ne vous suffit donc pas de vivre?”²⁵. Quando Œdipe lascia Argo per il Citerone, si dirige “en quelque lieu où [il n’aura] plus à parler à personne”²⁶. In tale contesto, in una prospettiva di riduzione del linguaggio a favore di movimenti, gesti e silenzi, Anouilh incontra Artaud: “Il ne s’agit pas de supprimer la parole au théâtre, mais de changer sa destination, et surtout de réduire sa place, de la considérer comme autre chose qu’un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures”²⁷.

Vi sono poi, come già accennato, parole che riflettono implicitamente il pensiero dell’autore o testimoniano l’evoluzione di quest’ultimo. Oltre ai segnali di cambiamento e di consapevolezza, nelle *pièces* della maturità traspaiono soprattutto i riferimenti al contesto storico, la delusione del drammaturgo per gli avvenimenti sociali del dopoguerra, il proprio sconcerto di fronte alla condizione umana, espressi in tono confidenziale, in un registro familiare al contempo leggero, umano ed impegnato. In *Colombe*, è possibile trovare, ad esempio, un richiamo alla congiuntura, nello scambio di battute tra Du Bartas e La Surette. Du Bartas, “la main sur la garde”, con un sorriso “très Régence et très noble en même temps”, dice: “À vos ordres, Monsieur le maréchal!”, con esplicita allusione al maresciallo Pétain²⁸. In *Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes*, è riscontrabile una

²¹ ID., *Épisode de la vie d’un auteur*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 781.

²² ID., *Eurydice*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 601.

²³ *Ibid.*

²⁴ ID., *Médée*, in *Nouvelles pièces noires*, cit., pp. 360-361.

²⁵ ID., *Œdipe ou le Roi boiteux*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 1233.

²⁶ *Ivi*, t. II, p. 1239.

²⁷ A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 109.

²⁸ J. ANOUILH, *Colombe*, in *Théâtre*, cit., t. I, p. 998.

densità di significato non detto. Nel momento in cui Bitos risponde a Deschamps: “Lucien avait combattu contre nous! Il avait tué!” e l’altro controbatte: “Nous aussi”, Anouilh rivela tra i denti la propria posizione in merito ad un periodo storico doloroso e contraddittorio: la Rivoluzione francese diventa metafora della Liberazione e di quell’ “épuration” che l’ha profondamente segnato²⁹. Il professor Galopin spiega invece ad Ornifle, protagonista dell’omonima *pièce*: “Filons, mon cher. Je dois être à l’hôpital dans une heure et si j’arrivais dans ce costume, j’ai l’impression qu’ils ne me prendraient pas au sérieux dans mon service. De nos jours, c’est aux blouses blanches qu’on croit!”³⁰. In *Monsieur Barnett*, il *coiffeur* dice beffardo: “J’aurais presque préféré une guerre, au moins j’aurais pas l’impression d’être le seul à avoir été paumé dans le coup! [...] Des poupees, de la rigolade, des coups de sang même”³¹. Infine, ne *Les Poissons rouges*, Toto risponde a suo padre “pédalant comme un fou”: “Allez! Pédale, papa, tu traînes! Tu n’es même pas fichu de suivre un peloton!”³². Tale registro colloquiale lascerà spazio ad un tono più stridente. Di volta in volta intransigente e *révolté*, puro e nobile, rassegnato e comprensivo, Anouilh diventa gradualmente cinico e cupo e l’evoluzione della sua prospettiva si articola allora intorno ad un linguaggio sferzante, caustico e triviale. Per rendere sopportabile l’amarezza della propria visione pessimistica, l’autore avvolge le sue *pièces* di un umorismo satirico e penetrante, che allude al senso di derisione e diffidenza nei confronti delle potenzialità del parlato. Questo accento è tipico dell’ultimo linguaggio drammatico anouilhiano e si ritrova in particolare nelle opere della fine, dove non ci sarà più la presenza degli eroi: “Il n’y a plus de héros dans mes dernières pièces, parce que j’ai accepté de vivre, mal, et que je ne suis plus un jeune homme”³³.

Il teatro di Anouilh, in un rimando continuo di risonanze personali, si rivela come una sintesi di opposti in grado di unire tragico e grottesco, realismo e sentimentalismo, serio e faceto. Fantasia scenica, umor nero, pessimismo, romanticismo e visione poetica sono gli elementi costitutivi di un teatro i cui personaggi possiedono “un caractère d’irréalité symbo-

²⁹ ID., *Pauvre Bitos ou le Dîner des têtes*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 219.

³⁰ ID., *Ornifle ou le courant d’air*, in *Théâtre*, cit., t. II, 177.

³¹ ID., *Monsieur Barnett*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 1105.

³² ID., *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, in *Théâtre*, cit., t. II, p. 856.

³³ Lettera di Jean Anouilh indirizzata a Rosalba Gasparro, ricevuta il 28-6-1965 da Chesières/Ollon. Cfr. R. GASPARRO, *Jean Anouilh: il gioco come ambizione formale*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 3.

lique et de modernité. De tragique intense et secret et de comique souvent bouffon”³⁴. In tale ibridazione di toni e di generi, la drammaturgia di Anouilh si costruisce essenzialmente sull’artificio teatrale di cui il testo è strumento. La verità che si rivela allo spettatore è data dal rapporto dell’eroe con la realtà e con il reale, ma in una costante sovrapposizione di piani diversi. L’eroe è immerso in un contesto, formato da un gruppo sociale o familiare, a cui egli si riconduce, e da un insieme di relazioni e di convenzioni che riflettono l’ambiente circostante, quasi fossero i paradigmi dell’unico mondo possibile. Sono gli artifici teatrali, tuttavia, che fanno da corollario alla storia e riflettono o distorcono il reale, creando situazioni poco credibili, barocche, comiche od oniriche. Da un lato Anouilh crea un clima di falso realismo in cui il pubblico è portato a riconoscersi. Dall’altro lato, muove il proprio eroe verso la rivolta e demonizza, stilizzandolo, lo stesso contesto grottesco che l’eroe demistifica e rifiuta, mostrando la volontà di non volersi né identificare, né assimilare ad esso. Tale procedimento di non appropriazione della realtà modula, pertanto, il reale sul piano teatrale e su quello linguistico. In questi casi, sembra prevalere un linguaggio poetico, classico e nobile, tipico di *pièces* come *La Sauvage*, *L’Hermite* o *Antigone*. Il linguaggio dell’eroe si sviluppa di pari passo con la progressione del proprio atteggiamento nichilista, sotto forma di *boutades* di contestazione e di considerazioni poetiche, ma si arricchisce, inoltre, attraverso l’intervento del reale o dell’immaginario. Nello spazio apertosi tra eroe e realtà, i toni ed i registri sono altalenanti.

Secondo un’altra prospettiva, nella riscrittura mitica l’ambiguità della parola di Anouilh gioca a favore dell’antinomia tra il significato simbolico di un contesto irreali senza tempo e l’attualità dell’archetipo, strumento di diffusione di istanze esistenziali. All’interno di un quadro prestabilito, l’appropriazione della realtà passa, in questo caso come anche in quello delle *pièces* più *féeriques*, attraverso un contesto irreali ed in apparenza eterno, su cui s’inseriscono anacronismi fisici e linguistici. Tale *démarche* è condivisa da Giraudoux, Cocteau, Gide, ma anche, aggiungeremmo, da Sartre e da Montherlant:

C’est donc la tradition de Giraudoux, de Cocteau et d’un certain Gide, celui d’*Œdipe*: une façon de forcer le contraste entre l’irréalité symbolique

³⁴ P.-H. SIMON, *Théâtre & Destin: la signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle: Montherlant, Giraudoux, Anouilh, Mauriac, Sartre, Claudel, Salacron*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 147.

du décor et la réalité moderne des problèmes qui s'y débattent dans un langage d'aujourd'hui. Anouilh a tendance à exagérer le procédé, à porter au plus intense le mélange explosif du poétique et du réel, du sentimental et du cérébral³⁵.

Segue, inoltre, un nuovo percorso metalinguistico che assume tutto il suo significato nel momento culminante della crisi. La ricerca dell'assoluto che orienta il protagonista determina contemporaneamente un'intima adesione dell'eroe alle parole da lui stesso pronunciate ed una tensione verbale in senso verticale, che scatena una dinamica interna al testo. Anouilh mette in risalto la musicalità che il testo in sé contiene:

Il ritmo interiore non sta più nella concatenazione degli eventi, ma nelle funzionalità stesse dell'orchestrazione (lirica, anti-naturalistica, assurda) in ogni caso fortemente soggettivata. Questa musicalità è resa verbalmente da un fraseggio teatrale che fa della pretesa facilità una forma di sottinteso artificio. Esiste infatti, nello stile di Anouilh, una possibilità di allenamento volontario che è dovuto appunto alla ricerca di una spontaneità, di un'immediatezza corposa e sensoriale³⁶.

Anouilh sembra, infine, essersi progressivamente creato un vero e proprio stile in senso architettonico, che va dalle antitesi degli esordi ad una stilizzazione sviluppatasi nel corso degli anni, attraverso la soppressione quasi totale dell'intrigo, il rifiuto graduale del realismo, la sintesi di elementi e di personaggi noti ed il rilievo del cosiddetto "théâtre de marionnettes"³⁷. In tal senso è percepibile come Anouilh passi da un teatro psicologico ad un teatro puro, carico di significati universali, fatto di quei burattini e di quelle caricature immaginarie che, nel primo periodo, erano rimasti in secondo piano. Dopo la guerra, Anouilh costruisce un nuovo mondo che prevede l'accettazione dei compromessi a discapito della purezza delle origini. Si tratta di un microcosmo irreali, regolato da leggi interne e abitato da fantocci che sovrastano la realtà. Intento primario di tale prospettiva caricaturale, che diventa sempre più cinica, è prima di tutto suscitare il riso per la "noirceur" dell'uomo, alla maniera di Molière: "Grâce à Molière, le vrai théâtre français est le seul où on ne dise pas la messe, mais où on rit, comme des hommes à la guerre – les pieds dans la

³⁵ ID., *Théâtre & Destin*, cit., p. 145.

³⁶ R. GASPARRO, *Jean Anouilh: il gioco come ambizione formale*, cit., p. 7.

³⁷ Cfr. CHR. MERCIER, *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, Bartillat, 1995, p. 65.

boue, la soupe chaude au ventre et l'arme à la main – de notre misère et de notre horreur”³⁸.

Questi ultimi personaggi anouilhiani accentuano il loro carattere teatrale d'irrealità, caricandosi passivamente di un ruolo e portando una maschera, nel tentativo di astrazione della scenografia. I personaggi mutano in tipi. La trama della vicenda sparisce a favore di una forma teatrale che si autoalimenta, divenendo mezzo di comprensione e di svelamento della verità: “Dès lors, le théâtre d'Anouilh trouve son style: des mots, quelques situations, et des rôles (et non plus des personnages)”³⁹. Abile concertazione di presente e passato, reale ed immaginario, il nuovo teatro di Anouilh diventa quindi forma pura.

³⁸ J. ANOUILH, *En marge du théâtre*, a cura di K. Efrin, Paris, La Table Ronde, 2000, p. 87.

³⁹ CHR. MERCIER, *Pour saluer Jean Anouilh*, cit., p. 89. Sulle tematiche anouilhiane si vedano inoltre: J. PLAINEMAISON, *Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh*, in “Revue d'histoire du théâtre”, 3 (219), 2003, pp. 281-291; J. BLANCART-CASSOU, *Jean Anouilh, les jeux d'un pessimiste*, Paris, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007; B. BEUGNOT (dirigé par), *Anouilh aujourd'hui*, “Études littéraires”, vol. 41, n. 1, Département des littératures de l'Université de Laval, Canada, 2010.